LA FUNDACIÓN DE ANTONIO BUERO VALLEJO

"¡Soñar con los ojos abiertos!"

ARGUMENTO

Tomás es un preso político condenado a muerte por un régimen totalitario que comparte con cuatro compañeros de celda la espera de la ejecución. Habiendo sido detenido cuando repartía propaganda, al ser torturado delató y provocó la caída y condena de los miembros más importantes de su organización con los que comparte ahora la prisión. Abrumado por el remordimiento, ha querido suicidarse, pero Asel, uno de los compañeros, lo evita. Ante esta situación su mente ha entrado en un proceso de esquizofrenia que lo defiende de la realidad; en su alucinación, cree residir en una Fundación en la que él, sus amigos y su novia disfrutan de una beca para desarrollar sus investigaciones.

PLANTEAMIENTO

La trama de la obra es diferente al orden argumental y todos los aspectos esenciales de la obra son casi totalmente desconocidos para el público hasta casi el final del drama. Los compañeros de Tomás, dirigidos por Asel, están tratando de conseguir su vuelta a la razón, aunque esto también se ignore durante cierto tiempo. No aluden a su verdadera situación y siguen el juego que el joven involuntariamente impone. Cuando el drama se inicia, el escenario no ofrece la visión real de la sórdida cárcel en que se desarrolla la historia, sino la fantástica perspectiva de la Fundación que el protagonista imagina. El espectador ve a través de los ojos de Tomás, quien no sale nunca del escenario y el público comparte a lo largo de toda la obra su modo de ver. El escenario está situado, por así decirlo, en la mente de Tomás (habitual en otras obras de Buero Vallejo).

SIGNIFICACIÓN

El drama es una **dura reflexión sobre la condición humana**. Se proyecta sobre los espectadores para implicarlos a todos y convertirlos en personajes: *todos somos prisioneros*. La metáfora escénica que equipara la prisión a un agradable centro de estudios trasciende la circunstancia concreta de la obra y se amplía a dimensiones que incumben en general a la vida del hombre contemporáneo. Estamos ante una

nueva muestra teatral del viejo tema literario del "engaño a los ojos", oposición entre apariencia y realidad. De la confortable institución en que el público se ha instalado al principio de la mano de Tomás se camina paso a paso hasta el desvelamiento total de la celda de que, no obstante, nunca se ha salido. Es un tema habitual en el teatro de Buero: **la crisis del concepto de lo real**. Ya no se puede creer ni en lo que en escena aparece como más tangible y corpóreo, pues acaso no sea todo ello sino una ilusión óptica, un "holograma".

Se trata de un caso muy claro de **alienación** que finaliza con el triunfo de la lucidez, lo que valdría como definición del sentido global de su dramaturgia. *La Fundación* aclara que la *locura* podría ser también un refugio, un nuevo modo de escapar, pues eso es lo que significa para Tomás. De aquí se deduce que el loco debe dejar de serlo, porque también la locura es culpable. **Esa locura que hace ver lo que no es ha de superada, porque el hombre debe encararse con los aspectos más duros de su situación real, por amargos que sean**.

Sobre la anécdota concreta de estos cinco condenados se levanta una reflexión que afecta a la condición humana: el preso puede hallar el modo de fugarse y alcanzar la libertad, pero una vez fuera se dará cuenta de que todo es prisión: "*Cuando has estado en la cárcel acabas por comprender que, vayas donde vayas, estás en la cárcel*". Asel, que es quien lleva el peso de este tema en la obra, reconoce que acaso la libertad y la vida toda sean "una inmensa ilusión", pero el único modo de saberlo consiste en rechazar la inacción: "*no lograremos la verdad que esconde dándole la espalda, sino hundiéndonos en ella*". **La vida humana es prisión**; hay una limitación que define y caracteriza al ser humano, cuyos barrotes pueden ser tan invisibles como los de la cárcel en que están encerrados Tomás y sus compañeros, pero que no por ello resultan menos consistentes. La vida sólo puede ser digna si se acepta lúcidamente esa condición. El hombre puede dudar de la condición real o ilusoria de todo lo que le rodea; la necesidad de cuestionarse siempre y no dar nada por irremediablemente perdido ha aparecido en otras obras de Buero: la crítica es una necesidad constante. Aquí se afirma que esta actividad reflexiva debe completarse dialécticamente con la acción: "*Duda cuanto quieras, pero no dejes de actuar*". Al salir de una cárcel, de una Fundación, podrá pasarse a otra sólo un poco mayor, pero el cambio puede ser aceptable: "*No podemos despreciar las pequeñas libertades engañosas que anhelamos aunque nos conduzcan a otra prisión*." Se defiende un futuro, quizás no idílico, pero tampoco desesperado. Es preciso luchar y vencer las sucesivas Fundaciones: *"¡Entonces hay que salir a la otra cárcel!¡Y cuando estés en*

ella, salir a otra, y de ésta, a otra! La verdad te espera en todas, no en la inacción". La libertad absoluta no existe y siempre habrá una prisión, una limitación. La "verdad" está en la búsqueda de ese paisaje soñado, símbolo del futuro definitivamente apacible, que sólo podrá ser conseguido algún día si antes el hombre se sumerge en el túnel. "*Preferiré el túnel al paisaje*", afirmará Tomás una vez curado, pero lo hace para que éste último pueda ser posible.

Soñar plantea una perspectiva ambivalente. Puede ser una actividad positiva, pero también un desahogo estéril y engañoso. Cuando Tomás aún no está definitivamente curado, Tulio atraviesa por un momento de ilusionado optimismo, en el que reivindica el derecho a "soñar": *"¡Déjanos soñar un poco, Asel!*". En el fondo todos se han vuelto de repente un poco locos, se han dejado inclinar hacia la actitud evasiva de Tomás y la dura realidad va a imponer al momento su ley. Sobre los presos pende como horizonte la condena a muerte. La entrada de los carceleros que se dirigen precisamente a Tulio con las palabras fatídicas: "*Salga con todo lo que tenga*", permite que el preso comprenda lo ilusorio de su actitud anterior y por eso las últimas palabras que dirige a Tomás tratan de volverlo definitivamente a la realidad: "*Despierta de tus sueños. Es un error soñar*."

PROCESO Y EFECTOS DE INMERSIÓN

La inmersión en la mente del protagonista es la única manera de presentar el proceso de vuelta a la normalidad de Tomás. Cada transformación del espacio escénico revela que un nuevo fragmento del mundo real ha logrado ocupar su sitio en el cerebro del personaje, puede decirse que es desde ahí desde donde transcurre la obra. Todo este **proceso de subjetivización** sitúa al autor en la línea de los grandes dramaturgos contemporáneos (por ejemplo, Arthur Miller) que buscan la superación de la objetividad.

El público ve, pues, lo que ve el personaje, que impone un "punto de vista" subjetivo de primera persona a todo el universo escénico. Así Tomás *transforma* los petates en cómodos sillones, las paredes en librerías o en un ventanal sobre el campo. Pero esto el espectador no lo sabe, porque también lo ignora Tomás. La obra se constituye como un continuado **proceso de acercamiento desde la locura a la realidad**, vivido por ambos. La acción de la obra se centra principalmente en la conquista de la verdad a partir de la enajenación: en comprender que estamos en la cárcel.

Esta "inmersión" en la mente del protagonista es el único modo de poder presentar directamente la sucesiva vuelta a la normalidad de Tomás: cada transformación del espacio escénico revela que un nuevo fragmento de la realidad ha logrado ocupar su sitio en el cerebro del personaje (aunque también existen algunas deformaciones en la audición de Tomás, que, por ejemplo, escucha "ingeniero" cuando un compañero le dice ser "tornero", las variaciones afectan primordialmente a la vista, a la configuración del mundo y las cosas).

ELEMENTOS DEL DRAMA

ACCIÓN

No incluye peripecias, pues es un **drama de situación**, de situación límite. Durante la primera parte y casi todo el primer cuadro de la segunda el centro de atención está constituido por **el progresivo desmoronamiento del mundo inventado por Tomás y su sustitución por el real**. Hay varios momentos de tensión entre los presos, provocados por la mayor o menor habilidad de cada uno en su adaptación a la fantasía del alucinado, pero los instantes más dramáticos son el descubrimiento del cadáver por los carceleros y, sobre todo, la salida de Tulio hacia la ejecución.

Hay otra acción que permanece escondida durante mucho tiempo y que sólo aflora por medio de alusiones o indiscreciones. Ya en el segundo cuadro Tulio apunta que hay **un "plan" concebido por Asel**, que no se revela hasta el último cuadro. Se trata de **la fuga del presidio a través de un túnel que se podría cavar a partir de algunas de las celdas de castigo situadas en los sótanos**. El proyecto consiste en conseguir el traslado a ellas, para lo cual es preciso cometer alguna falta en el reglamento. La oportunidad se les brinda por el fallecimiento por inanición de uno de los compañeros; ocultando su muerte, conseguían a la vez repartirse su ración de alimentos y dar pie a las autoridades carcelarias para imponerles el castigo que desean.

Como el ansiado traslado no se produce, contra toda lógica, Asel comienza a intranquilizarse y a sospechar que su plan haya sido descubierto por la intervención de un confidente. Aunque inicialmente se pregunta si éste será Tomás, luego descubrirá

su inocencia: el soplón es Max. Este segundo motivo de la acción no puede surgir a la luz desde el principio por su mismo carácter de proyecto secreto. En sus circunstancias, los mismos presos se ven obligados a desconfiar unos de otros: "*Lo peor de nuestra situación es que ni siquiera podemos hablar claro*".

Por tanto, hay dos razones para que el drama mantenga sus intrigas en secreto durante gran parte de la obra. **A Tomás, y al espectador, no se le puede hablar claro, pues su trastorno ha de ceder paulatinamente**. Además, **el plan de evasión debe permanecer encubierto para ser efectivo**.

El centro de atención de la obra se desdobla en la segunda parte. El interés por la vuelta del loco a la lucidez no desaparece, pero a ella se suma la triple atención por el enigmático proyecto, por la inexplicable falta de sanción ante la simulación del cadáver y por el descubrimiento del espía que existe ante los compañeros. **Los instantes de mayor acción externa e intensidad dramática se producen en el último cuadro**: la llamada que Max recibe para ir a locutorios permite a los tres presos restantes hablar con mayor claridad; tras exponer cada uno sus particulares sospechas, descubren su condición de espía. A su vuelta, los acontecimientos se suceden. Lino interroga violentamente a Max, éste golpea la puerta en demanda de ayuda, Asel es llamado para un "interrogatorio". Ante el temor de descubrir el proyecto de fuga en la tortura, Asel se mata, arrojándose desde la galería en un descuido de los guardianes, mientras toda la prisión golpea las puertas y grita al unísono "¡Asesinos!". Lino tira a su vez a Max desde la barandilla en medio del estruendo y sin ser visto. Tomás finge entonces ante los carceleros que sigue dominado por su antigua locura y muy poco después tanto él como Lino, los dos únicos que han quedado en la celda, son invitados a salir "con todo lo que tenga".

Por tanto, el último cuadro es el de mayor tensión dramática, algo habitual en teatro.

TIEMPO

No existen indicaciones precisas, pero es de **desarrollo lineal**, no existen saltos cronológicos y el drama se desarrolla en pocos días. El primer cuadro tiene lugar una mañana poco antes de comer y termina cuando sirven el rancho; por las alusiones que se hacen, se deduce que el que para Tomás es un enfermo lleva varios días muerto, pues el olor que su cuerpo despide es ya insoportable y su ración se la han repartido varias veces. El cuadro segundo transcurre esa misma tarde, pues Tomás

sigue encargado de la limpieza; falta cuatro horas para la cena y al final los guardianes descubren al muerto, que falleció seis días antes. El cuadro tercero (primero de la parte segunda) se desarrolla tres días después; cuando los presos acaban de cenar y la noche está cayendo. El día anterior Tomás ha ido a locutorios, para ver a su novia. En el último cuadro han pasado muy pocas fechas, como parece deducirse del hecho de que Asel siga preocupado al principio por la mencionada visita que tuvo o parece haber tenido Tomás. Toda la obra comprende un lapso de **cuatro días**, o muy pocos más.

ESPACIO

Varía en su configuración por su transformación paulatina, pero en realidad es siempre la misma y existe unidad de lugar. Interesa por su valor de **espacio simbólico**. Representa un "**país desconocido**", pero cualquiera en que se dan o se han dado circunstancias similares a las que se describen.

PERSONAJES

Dada la concentración espacial y el limitado número de personajes que coexisten, la mayor parte del tiempo presenta en escena a los **cinco prisioneros juntos**. Las únicas alternativas están producidas por la salida de alguno para ir a locutorios o por la irrupción de las figuras imaginadas por Tomás o la de los carceleros, que para él serán en principio el Encargado de la Fundación y sus ayudantes.

Berta es un producto de la locura de Tomás, un desdoblamiento de la personalidad del protagonista. Aborrece La Fundación. Todo lo que expresa es lo que Tomás empieza a intuir o a temer. Es un refugio para él, pero a través de ella se van filtrando fragmentos de la realidad que él conoce pero preferiría ignorar.

Tomás es el protagonista trastornado, que ha transformado la realidad para poder soportarla. Su mente está librando una batalla, ayudada por el auxilio externo que representa la actitud de sus compañeros, en la que la realidad va penetrando entre las grietas que aparecen en la Fundación imaginada. Su locura, nacida como coartada ante el miedo por su situación y la vergüenza de haber sido débil y delatado a los compañeros, se alimenta también por su imaginación, pues él aspiraba a ser escritor. En cierto modo, ha vivido su novela, en lugar de escribirla. Al final de la obra asume el papel desempeñado por Asel y repite sus ideas, aceptando luchar por un cambio "que despertará toda la grandeza de los hombres". Se atreve también a pensar

en el futuro, un mañana en el que las atrocidades no existan. Ese universo que aún no existe, abre el drama a una perspectiva visionaria que también encierra la locura.

Asel es el más maduro y reflexivo. Con su serenidad logra salvar situaciones difíciles que se producen en las primeras escenas. En la segunda mitad del drama aumenta su complejidad. Cuando cae Tulio tiene momentos de desaliento. Sabe que la esperanza de un mundo mejor debe ser buscada en el presente. Hay que trabajar y "mancharse". Como suele ocurrir en el teatro de Buero, cuando la esperanza parece muerta, vuelve a renacer de sus cenizas. Asel, sin sombra de fatalismo, se dirige en estos términos a Tomás:

> *Vivimos en un mundo civilizado al que le sigue pareciendo el más embriagador deporte la viejísima práctica de las matanzas. Te degüellan por combatir la injusticia establecida, por pertenecer a una raza detestada; acaban contigo por hambre si eres prisionero de guerra, o te fusilan por supuestos intentos de sublevación, te condenan tribunales secretos por el delito de resistir en tu propia nación invadida... Te ahorcan porque no sonríes a quien ordena sonrisas, o porque tu Dios no es el suyo, o porque tu ateísmo no es el suyo... A lo largo del tiempo, ríos de sangre. Millones de hombres y mujeres (...) Y niños... Los niños también pagan. Los hemos quemado ahogando sus lágrimas, sus horrorizadas llamadas a sus madres, durante cuarenta siglos. Ayer los devoraba el dios Moloch en el brasero de su vientre; hoy los corroe el napalm. Y los supervivientes tampoco pueden felicitarse: niños cojos, mancos, ciegos... A eso les hemos destinado sus padres. Porque todos somos sus padres... (Corto silencio). ¿Habré de recordarte dónde estamos y con cuál de esas matanzas nos enfrentamos nosotros? No. Tú lo recordarás.*

Asel sabe distinguir entre la necesaria violencia, inevitable para cambiar el mundo, y la crueldad que sólo añade dolor gratuito. Por eso afirma la vida, la necesidad de vivir y luchar para modificar el mundo. Sólo aceptando la conciencia de sus posibilidades y limitaciones entiende Asel que es posible avanzar. Todos pueden llevar dentro un delator, un traidor y un verdugo; asumir el peligro es un paso para empezar a vencerlo. Se quitará la vida para no descubrir el proyecto de fuga, tratando de salvar a sus compañeros, de posibilitar el futuro para ellos, ya que sabe que las autoridades de la cárcel no le dejarán compartir la celda de castigo.

Lino es un joven impetuoso y desdeña la prudencia. Se contrapone a la figura de Asel. Tan pronto como descubre que Max es un soplón, quiere desenmascararlo y anularlo. Pero, al obrar así, se equipara sin darse cuenta a los carceleros. Su interrogatorio al espía lo iguala a ellos y Max, espantado, pide auxilio. Lino se ha convertido momentáneamente en alguien más temible que los mismos agentes de la represión.

Tulio se muestra impaciente e iracundo frente a la enfermedad de Tomás, esto contribuye a la vuelta a la cordura del protagonista y complementa la figura y la labor de Asel. Es el personaje que provoca más rupturas entre el mundo real y el transformado o fingido por sus compañeros. Así ocurre cuando Tulio finge recoger unos inexistentes vasos de cristal, invisibles para todos, con excepción de Tomás; aquél sólo hace los ademanes y su mímica resulta normal para sus compañeros, pero Tomás ve que realmente no está consiguiendo nada.

Además de los personajes centrales del drama, hay otros que, solamente aludidos, abren la cerrada perspectiva de la celda a un horizonte más amplio de solidaridad humana. Son los "**compañeros a toda prueba**" que se arriesgarán para que desde el sótano puedan cavar el túnel hacia la libertad, o los "**barrenderos de la galería**" que diseminarán la tierra, "porque son compañeros", o el "**cojo de la celda de enfrente**" que descubre a un egoísta, o cualquiera de los miles de ojos que miran y ayudan. Esa colectividad que está en el fondo se hará presente en escena, cuando un "**coro de voces**", según dice la acotación, grite al unísono "Asesinos", como última despedida a Asel, a la vez que revela de qué modo la situación que afecta a los cinco protagonistas trasciende sus casos personales y se convierte en testimonio de una represión generalizada.

REFERENTES VITALES

Tanto alguna de estas situaciones como rasgos y comportamientos de todos los personajes están basados en vivencias personales del autor, en amigos que compartieron celda con él. Aspectos concretos como el hecho de ocultar a un muerto durante varios días, o la huida que se plantea, son hechos que tienen una base real directísima.

Desde el punto de vista ideológico, la posición aparentemente más moderada o posibilista de Asel, que se opone a un radicalismo, encarnado por Lino, puede ser entendida como un producto de la reflexión surgida ya en el período de encarcelamiento, donde se percibe la necesidad de medir las fuerzas.

REFERENTES LITERARIOS

El planteamiento de la condición humana con sus referencias a la prisión y a la ilusión recuerda al personaje de Segismundo de ***La vida es sueño*** **de Calderón de la Barca**. Tomás, encerrado en una cárcel, cree vivir como el personaje del drama barroco, en la jornada segunda, en un confortable palacio del que regresará, desengañado pero finalmente lúcido, a la prisión.

El proceso de transformación de la realidad que realiza el protagonista como huida de lo cotidiano y el de fingimiento por parte de sus compañeros que finalmente lo acerca a lo real, nos lleva a recordar al personaje cervantino. **Don Quijote** se crea un mundo a su medida, a la medida de sus sueños, se inventa una amada, Dulcinea, como Tomás hace con Berta. Todo comenzará a derrumbarse cuando los demás intervengan, desde fuera, en este proceso personal de alucinaciones.

Al concebir la obra Buero recordaba la obra literaria de un escritor admirado por él: **H.G. Wells y su novela *Mr. Blettsworthy en la isla Rampole***, en la que el protagonista-narrador sufre un desequilibrio mental por el choque que le produce ser abandonado solo en un barco a la deriva y cree llegar a la isla Rampole, cuando en realidad está en Nueva York, lo que el lector sólo descubre cuando él se cura. Pero, una vez vuelto a la normalidad, descubre que la isla de Rampole sigue ahí y que la vida real y la guerra mundial que se desencadena son tan absurdas y crueles como su mundo imaginado. Todo es la isla y, sin embargo, el hombre podría mejorar, si lo desease.

ANÁLISIS DE LA OBRA

(Repaso de lectura o primera lectura)

La obra se inicia cuando Tomás está solo, pues le corresponde a él la limpieza, mientras los demás han salido a su rutinario paseo. Su soledad es relativa, ya que dialoga con el supuesto enfermo y recibe la visita de Berta, todo lo cual es percibido por el público como normal.

Tomás, en su locura, cree que el compañero muerto aún vive y que su novia Berta reside en otro pabellón de la Fundación, desde el que acude a visitarlo. No es extraño, por tanto, que crea oírlos; pero ambos supuestos son falsos y las palabras que imagina no han sido pronunciadas nunca, por mucho que el espectador también las escuche. Son palabras que proceden del **trastornado cerebro del joven enfermo**, que está librando una batalla –ayudada por la actitud de sus compañeros–, en la que la realidad va penetrando en la Fundación imaginada.

Al iniciarse la obra, Asel actúa como el médico que no es, pero que Tomás necesita, cuyo **proceso de desalienación** había comenzado antes. Las palabras que imagina en boca

del supuesto enfermo no pueden justificar su perplejidad ante el hecho de que no coma ni beba, pero tratan de explicarla: está cansado, duerme mucho, el mal olor procede del cuarto de baño...

Mayor importancia tiene el diálogo con **Berta**. Todo lo que expresa la muchacha es lo que él comienza a intuir o a temer, pues ella es él mismo, "un desdoblamiento de la personalidad de Tomás". Por ese motivo, puede decirle, cuando él se asombra de que sepa que le correspondía quedarse en la "habitación": "*Me lo habrás dicho tú*", y la acotación señala: "*Lo miró hondamente*". Cuando ella dice por dos veces: "*Aborrezco la Fundación*", es Tomás quien habla o, con más precisión, una parte de él, aquella que conoce la verdad y que se enfrenta en su interior con la otra, la que replica: "*La Fundación es admirable*".

Incluso hay un momento en que Tomás revela, sin saberlo, que está mucho más cerca de conocer su estado de lo que pudiera parecer. Al hablarle Berta del ratón que trae en sus manos, él niega sus palabras y le dice: *"¡Deliras!*". Como Berta es él mismo, Tomás llama loco a la parte de sí que no confirma sus ilusiones.

La metáfora del ratón constituye otra muestra del debate interior de Tomás; el animal se llama como él y Berta lo define como su "novio", pero añade "*Hay que rescatar a Tomás... Me gustaría rescatarle de lo que le espera*", lo que revela el propósito soterrado de Tomás de acceder de nuevo a la normalidad y quizás también la esperanza de eludir la pena a la que ha sido condenado y de la que aún no es consciente.

El verdadero carácter de estos diálogos no es descubierto por el público en el momento de producirse. Todo parece real (Berta, el paisaje, la música de Rossini), pero posteriormente se revelará como **visiones de un alucinado**, pero eso se ignora aún, pues el espectador acompaña a Tomás en sus imaginaciones.

Por ello mismo, algunas reacciones, gestos o comentarios de los restantes personajes que entran a continuación resultan difíciles de entender; por ejemplo, la hosquedad de Tulio, quien es el menos dispuesto a seguir el juego de Tomás y el más impaciente ante la continua falta de adecuación entre sus palabras y la verdadera situación colectiva. A veces, supone un amargo contraste, involuntariamente trágico e irónico. "*Son amabilísimos*", dice Tomás de los carceleros, o incluso llega a afirmar: "*Es hermoso vivir aquí. Siempre habíamos soñado con un mundo como el que al fin tenemos*."

Tulio no siempre puede reprimir sus gestos de cólera ante tales afirmaciones, que contribuyen a acelerar la vuelta del loco a la cárcel y complementan la labor mucho más cuidadosa y sutil de Asel. No obstante, no sólo Tulio provoca esas rupturas. En efecto, Tomás no deja de captar la animadversión de su compañero y toma por burlas algunas de sus acciones. Así ocurre cuando Tulio finge recoger unos inexistentes vasos de cristal, invisibles para todos, con excepción de Tomás; aquél sólo hace los ademanes y su mímica resulta normal para los otros, pero Tomás ve que realmente no está cogiendo nada. Los demás compañeros han repetido una mímica semejante, que resultaba en cambio coherente para el alucinado, pero

el caso de Tulio lo interpreta como una broma de muy mal gusto. Sin embargo, ese incidente representa otro paso hacia la normalidad: Tomás no ve nada, porque no hay nada.

Alguna ruptura se ha producido ya antes de comenzar la obra y de ahí que en el decorado disuenen del confort general la taquilla de hierro colado, la percha y los seis talegos. Antes del incidente con Tulio, Tomás tampoco ve que Max se sirva el whisky, aunque perciba el vaso, y se observa luego que el supuesto cigarrillo de Lino se consume en el cenicero, pese al deseo de fumar que éste había mostrado.

Estas **discordancias** van acentuando la perplejidad del joven trastornado, que se siente inseguro y que con frecuencia creciente declarará no entender lo que sucede. "*Y no lo comprendo*", afirma cuando Asel le hace ver que, pese a las abundantes comidas que cree recibir, nunca consigue hartarse. "¡*Y no me lo explico*!, vuelve a decir, al constatar el hambre común a todos los compañeros.

En el cuadro segundo **las disonancias se acentúan**: dos de los cinco sillones han sido sustituidos por petates enrollados y las sábanas de la cama se han evaporado. Tomás se equivoca al identificar el autor de un cuadro que supone estar viendo en un libro de reproducciones y acepta la rectificación que Tulio le impone con total seguridad, fiado sólo en su memoria, al igual que admite sus indicaciones sobre el supuesto parecido entre dos obras de Van Eyck y Vermeer. A continuación desaparece de su bolsillo la cajetilla de tabaco que generosamente compartía. En clara actitud defensiva, empieza a pensar que están jugando con él: "*La habéis escondido vosotros*", lo que repite al poco, cuando la escoba que había usado se convierte en un viejo escobajo: "*Estáis cambiando cosas, o escondiéndolas*".

El desasosiego de Tomás sigue creciendo; Lino declara que hay que llevarlo de una vez a la enfermería y Tulio le insta a que abra la puerta cerrada. El joven, "angustiado" y "tembloroso", no se atreve, ante lo que surge su desvalida interrogación: *"¿Qué estáis haciendo conmigo?"* Sometido a una gran tensión, observa que su mundo se desajusta por momentos: no se enciende la lámpara, ni funciona la televisión, ni se oye la música. Precisamente en esa situación se va a producir un nuevo encontronazo violento con Tulio, quien finge obtener una fotografía del grupo...con un vaso de aluminio, que Tomás reconoce como lo que es. La conclusión que obtiene le aproxima de nuevo a la realidad: "¡*Decidme todos si es locura o mala intención*!"; piensa aún que el loco es el otro, pero la idea ronda de nuevo por su cabeza.

La desaparición de la máquina de fotos y su sustitución por un "vaso roñoso" le hacen deducir correctamente que algo le ocurre a él y no a los demás: "*Tus palabras me confirman que vosotros sabéis algo que yo ignoro. ¡Porque todas estas cosas extrañísimas que aquí pasan me sorprenden a mí, no a vosotros!*". De inmediato oye que Asel no es médico y se renueva su preocupación por el extraño "enfermo": *"¡No entiendo nada!"*. Le preocupa el hombre tumbado e inmóvil a quien "oye" pedir ayuda. Es ésta una dramática escena, en la que su subconsciente le confirma que una persona en estado de postración no puede dejar de comer y beber. **Las palabras del enfermo martillean la mente de Tomás, pero proceden de ella; son su propio pensamiento**, incapaz de explicarse las razones por las que Asel no contesta los

apremiantes requerimientos del cadáver, que sólo él oye. "*Me muero*", dice el hombre. Pero inmediatamente entran los carceleros y se aclara que lleva varios días muertos.

Ahora **el mundo de la Fundación se derrumba con estrépito**. La luz, que hasta ahora era una "irisada claridad, un tanto irreal", se convierte en una agria "claridad gris y tristona", cada vez más cruda. La vajilla y cristalerías se tornan toscos platos, vasos y cucharas de metal, la puerta fina de madera pasa a ser de chapa con clavos, la nevera desaparece y la gran estantería es ocultada por un gris lienzo de pared. Sólo las esquinas permanecen en penumbra, como representanción de los recodos de su mente que aún se niegan a entender. Cuando todos le confirman que sólo él oía al muerto, surge la pregunta que indica el principio del fin, señal de que casi ha comprendido: *"¿Insinúas que... estoy enfermo? ¿Estoy enfermo, Asel?"*

El regreso a la normalidad no es instantáneo. Al comenzar el cuadro tercero ya no hay ningún sillón, la mesa es ahora de hierro y está empotrada al suelo, al igual que la cama en el muro. Los uniformes de los personajes son los de unos presos, pero Tomás conserva el suyo del principio. **Su inseguridad le hace andar a tientas**, "como un ciego". **Continúan las transformaciones**, **que lo sumen en un estado en el que no sabe distinguir lo que es verdad de lo que no lo es, pues ahora ambos mundos se mezclan**. Todavía intenta encender las lámparas que desaparecen, y afirma como posibilidad, y ya no como pregunta, su trastorno: "*Estaré enfermo*". Pero en la confusión que le domina hay retrocesos y buscará excusas y defensas: "*Me cuesta trabajo pensar... que sólo eran imaginaciones*". "*No puedo creer que fueran imaginaciones. Estáis intentando confundirme*".

La evidencia se va imponiendo pese a sus intentos de rechazarla. A continuación resulta afectado el paisaje; parte de él, que se veía desde la puerta, se trastueca en el corredor de la prisión. El resto, que se percibe a través del gran ventanal, comienza por primera vez a oscurecerse. Tomás continúa perplejo: "¡*Y yo ya no entiendo nada de lo que ocurre*!", pero además se va a ver acosado por las sospechas de Asel, que teme hallarse ante un soplón. Presionado por él, vuelven a surgir en su cabeza las ideas de enfermedad y locura; acepta claramente la primera, ya no como una posibilidad, y aunque rechace la segunda, es evidente que su reaparición quiere decir algo: "*Estoy enfermo, pero tú me quieres volver loco*".

Tras un nuevo desajuste, pues el teléfono deja de funcionar, tiene lugar la escena en que Tulio le invita a "soñar", en la que aparecen risas y bromas. El contraste con la inmediata llamada que Tulio recibe para enfrentarse con la muerte no es percibido por Tomás, quien no está aún curado, sino que la escena anterior supone un cierto retroceso y por ello vuelve a pronunciar frases sumamente inconvenientes para la trágica situación que están viviendo, lo que hacía tiempo no ocurría: "*Ven a vernos...*" y *"¡Hasta pronto!*", le dice a Tulio como despedida, para añadir un deseo involuntariamente sarcástico: *"¡Qué veas pronto a tu novia, Tulio!"*.

Según él, hay motivos para estar alegres, pues le han levantado el arresto. Lino no soporta estas palabras y lo encara definitivamente con la verdad: "¡*Lo van a matar*

imbécil!¡Como a todos nosotros!" Al momento, el teléfono desaparece y se oye de nuevo hablar a Tomás de locura: *"¿Es que todos estamos perdiendo la razón?*" **Pero ha sido demasiado explícita la revelación de Lino como para poder ignorarla y no lo hace; por el contrario, *decide* regresar a su fantasía en busca de seguridad y eso le lleva a imaginar a Berta**: "*Estos locos dicen... que lo van a matar. Pero es mentira. Si tú estás aquí, es mentira*". Como Berta es él mismo, la deseada certeza que ella podría proporcionarle se resuelve en dudas y contradicciones, como sucede en esta aparición. **Esta escena debe entenderse como el último intento de negar la realidad que Tomás efectúa**; de ahí que se oiga la música de Rossini y que el paisaje vuelva a iluminarse con la luz de la mañana; pero Berta no hace otra cosa que exponer su subconsciente, que se enfrenta a su deseo de permanecer en la Fundación:

> *TOMÁS.- (...) Tú eres mi última seguridad.*
> *BERTA.- ¿Seguridad? (...)*
> *TOMÁS.- Yo no sé nada, Berta. ¿Por qué la Fundación es tan inhóspita?¿Tú lo sabes?*
> *BERTA.- Sí. Y tú.*

La actitud reticente y esquiva de la muchacha expone sus propias perplejidades, porque Tomás ha visto a la Berta real el día anterior en los locutorios y su actitud y comportamiento no eran los adecuados: "*no vestía ropas de la Fundación..., sino un trajecito viejo (...) se fue llorando... a lágrima viva...*" Sin duda esa es la razón por la que ahora puede decir a su soñada aparición: "*Tú ya no eres Berta*" y sólo pretende ya un desahogo sexual que le haga olvidarlo todo.

En su búsqueda de algo firme, Tomás ha llegado a hacer lo que hasta entonces había cuidadosamente evitado. Ahora, en cambio, se ha arriesgado a "traerla" cuando todos están en la habitación, aunque él supone que durmiendo. **Es, de nuevo, la necesidad de huir de la apremiante realidad que se le impone lo que le ha decidido a imaginarla en ese momento**. Pero al dar ese paso acelera, sin quererlo, el definitivo final. Los compañeros no dormían y Berta no está en el cuarto de baño ni ha podido salir por la puerta, herméticamente cerrada; Tomás reconoce así, por primera vez, su situación mental: "*Estoy delirando*".

El proceso, lento y progresivo, llega a su desenlace; el paisaje se oscurece "casi hasta la negrura" y admite la desaparición de la Fundación: "*Estamos en... la cárcel*", condenados a muerte. Como resume Asel, "*es la realidad que le invade a su pesar...*" El cuadro tercero concluye con las voces de los centinelas, como todas las noches, que sólo ahora se escuchan, pues él "no quería oírlos". Sobre el fondo negro del ventanal, Berta aparecerá por última vez y de su mano cae muerto el ratón –Tomás–.

La obra ha sido esencialmente el sucesivo desarrollo del camino del personaje a la vida real; pero aún falta el último cuadro, en el que ya no hay ventanal

alguno, sino otro lienzo de pared gris. Tomás, vestido con el uniforme de preso, resume la historia: "*He estado lleno de imágenes asombrosamente nítidas. Y eran falsas. En cambio se me han borrado otras que, según vosotros, son las verdaderas. He sufrido alucinaciones... Quizás las sufro todavía*". Esto último es exacto; **tras recordar todo el pasado, en una exposición retrospectiva que rememora su detención, tortura, delación y posterior intento de suicidio**, la cortina que formaba el inexistente cuarto de baño desaparece y la luz alcanza al fin por igual a toda la escena. Sólo **en este momento el espacio representa en todos sus pormenores la realidad de la prisión**; cuando luego aparezcan los carceleros vestirán, por tanto, los uniformes reglamentarios.

Sin embargo, Tomás empleará aún la locura, al tratar de encubrir la muerte de Max. La situación es muy distinta a todo lo anterior, pues él domina entonces su imaginación, en lugar de ser dominado por ella. La Fundación no es ya una huida, sino un arma utilizada contra los carceleros para conseguir el traslado a las celdas de castigo y, desde ahí, la posible liberación. Ahora ya no delira y en el diálogo final con Lino se atreve a pensar en el futuro; si no son ejecutados de inmediato, los llevarán abajo y comenzarán la galería: "*Es una probabilidad pequeñísima; quizá sólo una ilusión*", pero no una fantasía en el aire, sino lúcida, como la esperanza que surge en él, a pesar de todo: "*Yo no enloqueceré ya por esa ilusión, ni por ninguna otra. Si hay que morir, no temblaré (...) ¡Pero mientras viva, esperaré!*" Y reaparece entonces la alusión a la sonrisa: *"¡Esperaré ante las bocas de los fusiles y sonreiré al caer, porque todo habrá sido un holograma!"*.

Pero, antes de caer el telón y cuando ya no hay personaje alguno sobre la escena, ésta se transforma y recobra de nuevo el aspecto de la Fundación: vuelven la librería, nevera, paisaje, luz irisada y música de Rossini, mientras el Encargado abre la puerta e invita a entrar a nuevos, pero ya invisibles inquilinos de la estancia. **El autor trata con esta escena de prevenir al espectador sobre las "Fundaciones" que le acechan en la realidad extrateatral, de mantenerle atento respecto a todo lo que en la sociedad humana lo limita o enajena, porque, si esa prisión concreta se ha visto refutada, otras muchas perduran en el mundo**. En el plano estrictamente teatral ese fin puede tener además otro sentido: el de que **la anécdota ha concluido, pero la vida sigue**. En definitiva, el mundo es el mismo fuera y dentro. **Todo es cárcel, todo es Fundación**.